

A MÁSCARA E  
O MONSTRO: A  
RELAÇÃO ENTRE  
ROSTO, MÁSCARA E  
MONSTRUOSIDADE NO  
ROMANCE *EL DESIERTO  
Y SU SEMILLA*, DE  
JORGE BARON BIZA

**LAIANE MARCHON  
FERREIRA**

Mestranda em Literaturas  
Estrangeiras Modernas  
Hispânicas (Universidade  
Federal Fluminense).  
Graduação em Letras -  
Português/Literaturas  
(Universidade Federal  
Fluminense). Atualmente,  
além de mestranda, é  
copidesque, revisora e  
tradutora freelancer.

*Originariamente, fui inscripto en el registro civil como Jorge Baron Biza (Registro Civil de Buenos Aires, 1067, 22 de mayo de 1942). Cada vez que mis padres se separaban, la conciencia feminista de mi madre exigía que se me agregase el Sabattini de su familia. Mi nombre actual es Jorge Baron Sabattini. No sé si “Jorge Baron Biza” debe ser considerado mi otro apellido, mi patronímico, mi seudónimo, mi nombre profesional, o un desafío.*  
(JBB)

O romance argentino *El desierto y su semilla* foi publicado pela primeira vez em 1998. Sem sucesso na tentativa de publicar em grandes editoras, seu autor, Jorge Baron Biza, decide custear a própria publicação, pela pequena – porém em ascensão, na época – editora Simurg. No período, o romance teve boas críticas e a primeira edição esgotada, rendendo uma segunda. O pequeno sucesso que atingiu, entretanto, não se deve exatamente à crítica jornalística ou mesmo a algum movimento publicitário da parte do autor ou da editora; o que mais chamava a atenção de algum público para a obra era sua relação com um evento trágico ocorrido 34 anos antes, que envolvia o próprio autor e sua família (SOTA, 2008, p. 168-70). O acontecimento culminante da tragédia da família de Biza se deu em 1964, quando, no ato de assinatura do divórcio de seus pais (o escritor e político Raúl Barón Biza e a professora e historiadora Clotilde Sabattini), o primeiro atira ácido sulfúrico no rosto de sua futura ex-esposa. Horas depois, Raúl põe fim à própria vida com um tiro. O caso tornou-se um escândalo de âmbito nacional, uma vez que, para além da tragicidade em si, ambos os envolvidos eram figuras públicas argentinas. Um dos filhos do casal e autor do livro sobre o qual trato aqui, Jorge, assiste ao momento da agressão, partindo imediatamente com a mãe e um dos advogados também presentes para o hospital mais próximo. E é assim que inicia, décadas depois, *El desierto y su semilla*.

O sociólogo, professor e ensaísta Christian Ferrer, em seu livro *Barón Biza: El inmoralista*, cujo mote é Raúl, afirma que a obra se deve a Jorge, sobre o qual trata no primeiro capítulo, chamado “El hijo”. Ferrer afirma que Jorge Baron Biza teria “encomendado” o livro de maneira indireta, enviando-lhe um arquivo com diversos documentos, cartas, recortes de jornal e fotos de seu pai, afirmando que ele mesmo estava escrevendo um livro a partir desses materiais, mas que este não era um biografia (FERRER, 2016, p. 11-8). O livro tinha, de fato, certo cunho biográfico, mas era uma ficção. Como se, para conseguir produzir seu escrito, Jorge também precisasse que alguém produzisse uma obra deveras biográfica sobre o tema. A professora e pesquisadora María Soledad Boero, no livro *Trazos impersonales: Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica*, aponta para a não finitude da obra de Jorge e para impossibilidade de sabermos onde o gênero romance de *El desierto y su semilla* começa ou termina, ou mesmo onde começa ou termina sua confluência com a biografia posteriormente

escrita por Ferrer. Ela destaca a necessidade de Jorge Baron Biza de escrever algo que reunisse suas memórias e também uma possível necessidade sua de que outro escritor expressasse essas memórias de maneira mais distanciada, uma biografia de fato. Assim, Biza teria recorrido a Ferrer para dar cabo de um novo traçado de sua história, pois ele próprio estaria demasiado envolvido e precisava reinventá-la (BOERO, 2017, p. 142-3).

O escritor argentino Alan Pauls, em um breve artigo para a revista *Letras Libres*, chamado “Jorge Baron Biza, el hombre del subsuelo” (PAULS, 2012), afirma que *El desierto y su semilla* é, não apenas o livro que torna Jorge Baron Biza, finalmente, um escritor, mas é o que faz aquilo que seu autor jamais poderá fazer: “inventa um lugar no mundo”<sup>3</sup>. Pauls aponta para a singularidade da obra, para seu caráter único, e que impossibilitaria seu autor de escrever qualquer outra coisa posteriormente, pois ela o teria aniquilado. Diz ele: “Mais do que uma operação de conjura, *El desierto y su semilla* é uma condenação”<sup>4</sup>. A partir dos termos usados no artigo de Pauls, é possível chegar a uma questão bastante profunda, fundamental da obra – que não passa despercebida para Boero nem para Ferrer: sua característica cíclica. A ideia de deserto como possível analogia ao rosto da mãe que se desfigura produz o ambiente para que se crie algo novo (alusão à semente). É a partir da violência de seu pai contra sua mãe que o autor (e o narrador) vai desenvolver sua escrita.

## O ROSTO ANTROPOFÁGICO

Como mencionado, *El desierto y su semilla* inicia logo após a agressão ter acontecido; o pai do narrador, na obra, chamado de Arón, acaba de jogar ácido no rosto da futura ex-esposa, chamada de Eligia. Então, seu filho, chamado de Mario, está levando-a para o hospital mais próximo. É preciso dizer que a primeira cena acontece como continuação ao ato de agressão, mas este só vai ser mais bem explicado páginas depois, criando uma sensação de continuidade desde o princípio; ou melhor, é como se não houvesse um princípio exato, o texto faz com que pareça que o leitor chegou no meio da narração de algo. De fato, a primeira frase da obra é a seguinte: “Nos momentos que se seguiram à agressão, Eligia ainda estava rosada e simétrica, mas minuto a minuto encrespam-se as linhas dos músculos de sua cara, bastante suaves até esse dia”<sup>5</sup>.

3 “Inventarse un lugar en el mundo.” (PAULS, 2012, s/p., tradução minha.)

4 “Más que una operación de conjura, *El desierto y su semilla* es una condena.” (PAULS, 2012, s/p., tradução minha.)

5 “En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban las líneas de los músculos de su cara, bastante suaves hasta ese día (...).” (BARON BIZA, 2013, p. 21, tradução minha.)

Assim, o narrador segue descrevendo o rosto de sua mãe, como ele vai se transformando pouco a pouco, além do percurso que fazem até o hospital e a relação que mantinha até então com os pais, o que dá uma ideia do que provavelmente aconteceu nos momentos anteriores ao início do livro, mas, como já dito, somente páginas depois ele descreve efetivamente o ocorrido.

O romance se estrutura bastante em um movimento de ir e vir; Mario, o narrador, intercala assuntos, como se estivesse, de fato, pensando. Uma memória leva a outra, todas elas desencadeadas pelo ato de agressão, que funciona como uma *madeleine* proustiana funesta. A ciclicidade é um aspecto fundamental da obra, como se ela estivesse baseada sobre um labirinto (imagem que aparecerá ao longo da trama) que permite diferentes direções e caminhos, mas que sempre acabam por se encontrar, desde seu princípio. Um pouco mais adiante, o narrador acompanha o tratamento de sua mãe em uma clínica argentina para a reconstrução de seu rosto. Porém, ocorre uma mudança de perspectiva no tratamento de Eligia. O médico argentino encarregado optara por uma tentativa de reconstrução dos tecidos perdidos devido ao ácido, mas percebendo que não tinha suporte suficiente para fazer uma reconstituição tão séria, recomenda que a mulher seja tratada pelo maior especialista em cirurgia plástica na época, que se encontra na cidade de Milão, na Itália. Mario e sua mãe vão, então, para o local. Lá, o médico milanês sugere a Eligia algo diferente, o oposto do que havia sido feito na Argentina; propõe a remoção de tudo o que havia em sua face, antes e depois do ácido, para que o corpo possa ser reconstruído do zero.

O médico italiano, não à toa, tem o nome de Calcaterra, que funciona como um título para o próprio. Esse personagem será o artesão que, como uma espécie de demiurgo aristotélico, construirá um universo que siga um modelo de perfeição divino a partir de matéria caótica. A seguir, o trecho em que ele descreve, de maneira grandiloquente, o procedimento que operará:

Removeremos toda esta confusão. A carne queimada formava parte de uma estrutura maior de músculos, muito complexa e sábia. Os médicos que antes curaram sua mãe removeram o que estava evidentemente danificado, mas deixaram restos da estrutura, aqueles que não foram queimados. Andaimes inúteis agora. Uma estrutura incompleta é o caos, ou pior ainda, um fracasso da razão, ruínas em que tudo se perde. Colocaremos nova matéria, mas vamos fundá-la sobre bases sólidas, cimentos firmes e claros (...). Senhora, cavaremos em busca do Criador, o buscaremos no fundo das feridas (...) e quando o encontrarmos, pedir-lhe-emos que faça uma nova mulher. De modo que, a partir do ódio que a feriu, a partir deste maldito

ácido, destas feridas, tu, senhora, encontrarás a sua grande verdade, sobre a qual poderá edificar de novo, dessa vez para sempre.<sup>6</sup> (BARON BIZA, 2013, p. 75)

Esse trecho funciona como um resumo de todo o processo pelo qual passará Eligia e aqueles que estão à sua volta (no caso, Mario é quem está sempre lá). O processo de recriação desde o caos é quase um projeto político do qual depende sua última esperança de existência real. Ou, ainda, um projeto verdadeiramente artístico, em que seu rosto será a obra, a possível tela que terá que ser tornada em branco novamente, para que o artista possa pintar um novo rosto. Como dito na introdução deste texto, a partir das reflexões de alguns de seus leitores críticos, *El desierto y su semilla* pode ser lido como tentativa de reconstrução de uma memória, que não pode ser feita de maneira autobiográfica por seu autor, mas que é reinventada por meio da ficção. Jorge Baron Biza também é o artesão, o demiurgo que constrói a partir do caos.

Ao pensarmos em *El desierto y su semilla*, podemos traçar alguma relação com a corrente antropofágica surgida no Modernismo brasileiro no início do século XX, bebe-se muito até hoje em diversos âmbitos artísticos na América Latina. A publicação do “Manifesto Antropófago” de Oswald de Andrade na primeira edição (chamada de primeira dentição, numa alusão bastante coerente com a ideia de antropofagia) da *Revista de Antropofagia* impulsionou essa corrente de ideias que tinha por intuito “comer” aquilo que não lhe fosse próprio. A tentativa de construção da identidade de povos que são o produto da violência, da imposição europeia sobre os corpos e culturas que viviam antes na América e dos que para cá foram trazidos à força data de muito tempo e passa pelos caminhos mais diversos. A antropofagia era o comer “o que não é meu” e absorver o que era deglutido para criar o novo, uma nova identidade, que, de fato, identificasse aqueles aqui nascidos após a colonização. Jorge Baron Biza apropria-se do ato violento a que assiste, no qual seu pai atinge sua mãe exatamente no rosto, o lugar que guarda sua identidade e que é arrasado, e constrói sua narrativa, juntando pedaços de fontes diver-

---

6 “Quitaremos toda esta confusión. La carne quemada formaba parte de una estructura mayor de músculos, muy compleja y sabia. Los médicos que antes curaron a su madre han quitado lo que estaba evidentemente dañado, pero dejaron restos de la estructura, aquellos que no fueron quemados. Andamios inútiles ahora. Una estructura incompleta es el caos, o peor aún, un fracaso de la razón, ruinas en la que todo se pierde. Pondremos nueva materia, pero la vamos fundar sobre bases sanas, cimientos firmes y claros (...). Señora, cavaremos en busca del Creador, lo buscaremos en el fondo de las heridas (...) y cuando lo encontremos le pediremos que rehaga una nueva mujer. En modo que, a partir del odio que la ha herido, a partir de ese maldito ácido, de esas heridas, usted, señora, encontrará la su grande verdad, sobre la que podrá edificar de nuevo, esta vez para siempre.” (BARON BIZA, 2013, p. 75, tradução minha.)

sas. O autor vai buscar em arquivos, cartas e fotos a matéria para basear seu quebra-cabeça. Os médicos argentinos tentam retirar os pedaços de pele queimada de sua mãe e costurá-los à maneira de reconstrução. Não dá certo. Calcaterra remove todos os pedaços que ficaram e espera até que o próprio corpo possa também (re)agir. Ele remove tecido de outras partes desse corpo e os realoca. E diz que a identidade poderia ser reencontrada se o rosto fosse olhado de maneira diferente, com olhos que falam com o divino, com “um olhar superior”, “um saber reconciliador”.

A ideia da criação de uma nova identidade em *El desierto y su semilla* implica em um procedimento de “troca de máscaras”. Há uma cena no romance na qual, ao entrar em um avião, ela é recebida pelos gritos de uma criança, que aponta para seu rosto, chora e pergunta à mãe “O que é? O que é?”, obtendo apenas a resposta “Não olhe, não olhe!” (BARON BIZA, 2013, p. 52). Não basta a reação veemente da criança, sua mãe também não sabe como reagir, e tampouco os outros passageiros presentes, que simplesmente desviam o olhar, calando-se. Ninguém sabe o que dizer ou fazer a seguir, até que o piloto do avião aparece e pede que Eligia e Mario se retirem. Ao obter a negativa como resposta, incomodado por aquela mulher sem expressão, o piloto decide colocar os dois na classe executiva, que se encontrava praticamente vazia; ali, ao menos estariam longe da vista de todos. Eligia fora condenada à condição de tabu.

O rosto que já não exerce sua função de rosto acarreta em seu isolamento, o leva a um estado de intocável, quase sobrenatural. Contudo, é a partir dessa condição de tabu, de algo que talvez compita a outro plano da existência, que será possível chegar ao novo, à elevação, à identidade que só se reconhece a partir do “olhar superior” descrito por Calcaterra. Temos, então, nesse movimento de conversão, a semelhança com um movimento proposto pela antropofagia, principalmente na ideia de Oswald de Andrade.

Tínhamos a justiça codificação da vingança. A ciência codificação da Magia. Antropofagia. *A transformação permanente do Tabu em totem. (...) A luta entre o que seria Incruido e a Criatura ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. (...) Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem.* (ANDRADE in: PUNTONI; TITAN JR., 2014, p. 3 e 7)

Esse trecho do “Manifesto Antropófago” nos chama a atenção para a questão da transformação do tabu em totem. Na obra marcada por dualidades que é o livro de Jorge Baron Biza, é possível lançar um olhar antropofágico no que tange à transformação daquilo de que se tem medo – o tabu (significante) – em algo que represente o sagrado – o totem (significado). A representação básica e primordial da dualidade em *El desierto y su semilla*, que “falará” por diversas outras,

como a relação entre a violência e a família, ou o governo atuante na época na Argentina, é o rosto de Eligia. Este será a grande imagem de todo o livro, imagem da qual nunca temos uma descrição exata, que não seja alusiva a uma obra de arte ou a uma formação rochosa monumental ou à infinidade do deserto.

## MÁSCARA E MONSTRO

María Soledad Boero, a partir da leitura de teóricos como Giorgio Agamben, David Le Breton e Gilles Deleuze, fala sobre a importância do rosto como “o lugar do outro”, a máxima exposição do homem ao mundo social e que, ao mesmo tempo, é justamente sua maneira de manter-se oculto (BOERO, 2017, p. 134). Abre-se, assim, uma perspectiva em que o próprio rosto funcionaria também como máscara, a possibilidade de alteração que permite mostrar e ocultar aquilo que o outro vê.

A desfiguração do rosto desencadearia, é claro, na desfiguração da identidade, na perda da capacidade de uso da máscara que revela ou da que oculta segundo o eu que a “veste”. A desfiguração indica para um momento posterior a uma figuração; aquilo que antes havia, que carregava possibilidades de expressões, de máscaras, torna-se, então, outro. Boero (2017, p. 11), em referência a Le Breton, nos diz que “A desfiguração no rosto traz consigo uma privação do ser, uma experiência do dismantelamento de si mesmo. A desfiguração desfaz a identidade, o rosto se torna Outro, mas um Outro que se torna sinistro”<sup>7</sup> (BOERO, 2017, p. 135-6). E aqui a ideia de sinistro se coloca de propósito, pois a destruição do que era antes um rosto carrega consigo um peso, uma qualidade sinistra, trágica. Qualidade essa que permeia todo o livro de Jorge Baron Biza, como um espírito que assombra cada parte da narrativa.

O ato trágico de Arón de jogar ácido sulfúrico em Eligia é um movimento, um deslocamento de máscaras. Ao praticar o gesto, Arón, sob a máscara de homem, de pai, de marido, reafirma sua persona em posição de poder. Sua intenção era a de atingir os olhos da futura ex-esposa, para torná-la cega, tendo como última visão o rosto de seu agressor, para que essa fosse sua última memória visual. Nesse momento, ele se torna um monstro inegável. A partir da esperada cegueira de sua mulher, faria com que perdesse a função de ver o outro de que um rosto dispõe, com que esse rosto se tornasse incompleto em suas funções primordiais. Entretanto, o feito dá errado, Eligia protege os olhos, tendo a mão ferida e o restante do rosto destruído. Acontece o

---

7 “La desfiguración en el rostro trae consigo una privación del ser, una experiencia del dismantelamiento de uno mismo. La desfiguración deshace la identidad, el rostro se vuelve Otro, pero un Otro que se vuelve siniestro” (BOERO, 2017, p. 135-6, tradução minha).

oposto do planejado, a função de ver o outro permanece, mas ela, Eligia, também se torna um outro, que pode, inclusive, ver a si mesma. Quando o objetivo de Arón dá errado, ele não só se revela como monstro, mas passa a condição de monstro para Eligia.

É com essa máscara, a da monstruosidade, e, como dito anteriormente, com a condição de tabu, que Eligia é obrigada a figurar no mundo a partir de então. Ainda lhe é possível ver o outro e suas diversas máscaras, mas não é mais viável que o outro a olhe e veja outras máscaras que não a do monstro.

Em certo ponto da obra, Mario se encontra em Milão, mas não está com sua mãe na clínica de cirurgia, e, sim, na casa de uma jovem que conheceu na própria clínica. Ali, esperando que sirvam o jantar para que foi convidado, o narrador depara com um quadro pendurado na parede em frente ao lugar onde está sentado. A pintura se trata de uma reprodução de “O Jurista”, também chamado de “O Advogado”, do pintor Giuseppe Arcimboldo, datado de 1566. Temos, então, a análise que o jovem faz da obra tão característica de seu pintor – Arcimboldo é conhecido por seus retratos a óleo de personagens de feições humanas, porém compostas por elementos os mais diversos. Por exemplo, em sua famosa série intitulada “As quatro estações”, temos quatro perfis humanos, cada um formado por vegetais referentes a primavera (folhas verdes, flores variadas), verão (algumas folhas, frutos, raízes e sementes variadas), outono (uvas, cogumelos, folhas secas) e inverno (troncos, raízes e folhas secas).

“O Jurista” é o retrato de um homem que, a partir da observação de certos detalhes, é possível conceber como um privilegiado de um imperador da época em que foi pintado. Contudo, onde deveria estar o corpo do retratado, veem-se grossos volumes de livros dos quais não sabemos os títulos e que, segundo o narrador de *El desierto y su semilla*, é “possível imaginá-los áridos e soporíferos”<sup>8</sup> (BARON BIZA, 2013, p. 118). Seu colarinho é formado por páginas escritas. O rosto é formado por aves depenadas, que dão origem aos olhos, nariz e bochecha, sendo que sua boca é a mesma que a de um peixe, cuja cauda representa também a barba do jurista.

Segundo a descrição do narrador,

O pintinho do nariz, depenado como seus congêneres no retrato [as outras aves que também constituem o rosto], posicionava sua cabeça de maneira que seu olho fosse

---

8 “se los adivinaba áridos y soporíferos.” (BARON BIZA, 2013, p. 118, tradução minha.)



também o olho do jurista. Quando prestei atenção a este detalhe recebi o golpe: o pintinho estava depenado e vivo.”<sup>9</sup> (BARON BIZA, 2013, p. 118)

A partir desse detalhe do quadro, o narrador vai, então, discorrer sobre a capacidade dupla da imagem de representar o que ele chama de “anamorfismo psíquico”, a representação, ao mesmo tempo, do sofrimento e do assombro de vítima do pintinho depenado vivo e o brilho frio e calculista do olhar implacável do jurista. Tais imagens seriam percebidas sem que o espectador precisasse mudar de posição ou de auxílio da iluminação; deveriam-se apenas a “um esforço interior”. O termo “anamorfismo” compete a processos de distorção e deformação, principalmente no que se refere à geologia; a rocha anamórfica é composta de diversas substâncias encontradas em grandes profundidades. Em seguida, o narrador sugere que também o espectador de tal retrato deveria passar por uma mudança interior a fim de captar o caráter duplo, a mutabilidade do que vê. Surpreso por ser um quadro pintado quatrocentos anos antes, Mario destaca a conservação desses dois aspectos presentes e notáveis até então nele.

Reconheci no segundo olhar que despedia o retrato – o frio e implacável – uma matéria tão atenta ao mal que havia perdido a consciência de si mesma e exalava essa mesma qualidade maligna de não poder reconhecer-se, que eu então havia atribuído às pedras, essa perversidade além das possibilidades humanas, instrumento da transrazão, que logo eu encontrava encarnada desde tempos remotos, como se as pedras conformassem, de trás da carne sem penas, uma aterradora e escondida referência ao deserto. (BARON BIZA, 2013, p. 119)

Não por acaso “O Jurista” figurava na capa da primeira edição de *El desierto y su semilla*, a edição paga pelo próprio autor, que pôde escolher cuidadosamente seus paratextos (textos de orelha e de contracapa) e a imagem. Para Boero (2017, p. 172), a presença do quadro representaria “melhor que as palavras a desintegração da carne, a falta de escala que permite a mistura de

---

9 “Reconocí en la segunda mirada que despedía el retrato – la fría y despiadada – una materia tan atenta al mal que había perdido conciencia de sí misma y exhalaba esa misma cualidad maligna de no poder reconocerse, que yo hasta entonces le había atribuido a las rocas, esa perversidad más allá de las posibilidades humanas, instrumento de la transrazón, que de pronto encontraba yo encarnada desde tiempos remotos, como si las rocas conformasen, detrás de la carne sin plumas, una aterradora y escondida referencia al desierto.” (BARON BIZA, 2013, p. 119, tradução minha.)

carnes, ‘a irracionalidade’ de cada ser”<sup>10</sup>. É claro que a representação dessa imagem na obra é indispensável e traz outra dimensão e outro efeito causado em relação ao que ocorre na carne, no rosto da mãe do narrador. Entretanto, é a partir da palavra que se dá sua representação, e é a partir da palavra, e também de sua desintegração que a obra se constrói, em um processo semelhante ao descrito por Calcaterra sobre o que será feito de fato no rosto de Eligia.

Além de todos os processos de transformação presentes na obra aqui apresentada, há também a questão do trabalho feito na linguagem pelo autor. Quando, no livro, o texto não se trata uma descrição narrativa, mas sim de passagens formadas por diálogos que ocorrem em um idioma que não o espanhol ou, por exemplo, uma redação que o narrador escreveu em alemão, ou seja, situações de estrangeirismo, o autor lança mão de um artifício que o próprio chama de “cocoliche globalizado”. Esse seria uma espécie de prática assistemática em que, ao escrever todo o texto em espanhol, em algumas partes deixa sinais sintáticos para que se perceba que os personagens estão falando em outro idioma. Essa prática funciona, portanto, como que de maneira oposta ao idioma *pidgin* cocoliche, que era falado em Buenos Aires no século XIX e início do século XX por imigrantes italianos que misturavam sua língua materna ao espanhol argentino da época.

Baron Biza lança mão desse elemento que, apesar de manter seu idioma materno – o espanhol –, marca fortemente a presença de outro. Um idioma é arrebatado por outro, porém sem que este outro se sobreponha, mas que contamine o primeiro. Cria-se uma espécie de máscara, que funciona enquanto o idioma primeiro, o idioma-base, se mantém; suas palavras continuam lá, constituem um sistema, mas disfarçado e fundamentalmente composto também por outro. É necessário pontuar que o próprio cocoliche “original” argentino funcionaria também como uma máscara identitária do imigrante na Argentina da época de seu uso.

Como dito, a ciclicidade e a dualidade estão presentes em toda a obra. O cocoliche globalizado de Baron Biza em uso chama a atenção do leitor para a condição de estrangeiro do personagem principal, funciona como uma máscara, assim como o cocoliche falado em seu país de origem funcionara antes. E, assim como o rosto de sua mãe e o da mãe do narrador, se funda a partir de uma violência, de uma transformação forçada de um idioma em outro, e que, também como é o caso do rosto da mãe, carrega uma identidade outra, forçadamente nova, com algo de monstruoso: a costura de idiomas que gera um quase idioma.

---

10 “mejor que las palabras la disgregación de la carne, la falta de escala que permite la mezcla de carnes, la ‘irracionalidad de cada ser’.” (BOERO, 2017, p. 172, tradução minha.)

## CONCLUSÃO (OU DESCARO)

*El desierto y su semilla* funciona, de fato, como um labirinto. Aqui, ao tentar percorrê-lo, lancei alguns fios que poderiam ser capazes de promover a leitura da obra por diversos caminhos: a antropofagia, o aspecto cíclico, a dualidade, a máscara, a monstrosidade. Como era de se esperar, devido ao aspecto labiríntico que tem o livro, todos esses elementos acabaram por se encontrar em algum momento.

Gastón Gallo, editor responsável pela editora Simurg à época da publicação de *El desierto y su semilla* e amigo de Jorge Barón Biza, leva a público em um artigo (GALLO, 2016) a informação de que, inicialmente, o autor chamaria sua obra de *Descaro*. Ao ouvir de Barón Biza tal título – em suas palavras – tão “truculento”, tratou de demovê-lo. O título inicial talvez falasse bastante sobre o livro, mas nuncaalaria tanto como o título que acabou recebendo, que demonstra um olhar mais cuidadoso e quiçá reconciliador.

Assim como Mario enxerga o “segundo” olhar do jurista como “uma matéria tão atenta ao mal”, o professor Calcaterra havia antes se referido ao rosto “vitriolado” como “um mal verdadeiramente complexo” (BARÓN BIZA, 2013, p. 73), uma imagem que poderia ser vista apenas por um “olhar superior”, capaz de enxergar o que há de oculto sem se atordoar pela confusão causada pelo ácido. Ele sugere que se olhe a partir de um “saber mais profundo”, um “saber reconciliador”. E é assim que o narrador termina o romance. Após anos em viagem, acompanhando a reconstrução da carne de sua mãe e os anos depois de seu retorno, povoados por memórias e tentativas de reconstrução da própria identidade, do eu e do outro, ele finaliza sua obra com a seguinte frase: “É de reconciliação que estou falando”<sup>11</sup> (BARÓN BIZA, 2013, p. 220).

---

11 “Es de reconciliación de lo que estoy hablando.” (BARÓN BIZA, 2013, p. 220, tradução minha.)